

BERTA RAPOSO (Hg.)

# Richard Wagner – ein einmaliger Rezeptionsfall



Universitätsverlag  
WINTER  
Heidelberg



BEITRÄGE  
ZUR NEUEREN  
LITERATURGESCHICHTE  
Band 330





# Richard Wagner – ein einmaliger Rezeptionsfall

Herausgegeben von  
BERTA RAPOSO

Universitätsverlag  
WINTER  
Heidelberg

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliografie;  
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet  
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-8253-6272-0

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.  
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes  
ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt ins-  
besondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und  
die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2014 Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg

Imprimé en Allemagne · Printed in Germany

Druck: Memminger MedienCentrum, 87700 Memmingen

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem  
und alterungsbeständigem Papier

Den Verlag erreichen Sie im Internet unter:

[www.winter-verlag.de](http://www.winter-verlag.de)

# Inhaltsverzeichnis

Einleitung (Berta Raposo, Universität de València).....	7
Martin Knust (Linnéuniversitetet): Wagnerismen – Über einige Trends in der europäischen Wagnerrezeption .....	11
Javier Albo (Georgia State University, Atlanta): Wagners Ankunft im New Yorker <i>Little Germany</i> .....	41
Paloma Ortiz-de-Urbina (Universidad de Alcalá): 1913: Das Wagner- Fieber in Madrid .....	59
Heidi Grünewald (Universität de Barcelona): Netzwerk Wagner. Zur katalanischen Wagner-Rezeption.....	81
José Ignacio Suárez (Universidad de Oviedo): Außergewöhnliche Frauen in der Wagner-Rezeption in Madrid im 19. Jahrhundert.....	103
Linda Maeding (Universität de Barcelona): Vom <i>Gesamtkunstwerk</i> Richard Wagners zum <i>Lebenden Kunstwerk</i> Adolphe Appias: Bühnenkonzepte eines Avantgardisten.....	129
Miguel Salmerón (Universidad Autónoma de Madrid): Die innere Gewissheit bei Richard Wagner. Rezeption und Entwicklung in seinen Bühnenwerken .....	149
Manuel Pérez Jiménez (Universidad de Alcalá): Aspekte der Akzeptanz von Wagners Konzept des <i>Gesamtkunstwerks</i> in den späteren Theatertheorien.....	167
Frank Weiher (Thomas Mann Gesellschaft Düsseldorf): Die dichterische Bedeutung Richard Wagners für Thomas Mann.....	187

Valentina Savietto (Università di Verona): Anti-Wagnerianer und Wagner-Verteidiger: Die Rezeption Wagners in den deutschsprachigen Musiker-Romanen und Essays der Zwischenkriegszeit....	219
Daniel Migueláñez (Universidad de Alcalá): Auf den Spuren von Wagners Ideen in den Werken Oscar Wildes .....	245
Jaume Radigales (Universitat de Barcelona): Die Übernahme Wagners in den spanischen Film. Eine Fallstudie .....	265
Magda Polo (Universitat de Barcelona): Die Melancholie bei Richard Wagner und Lars von Trier .....	281
Abbildungsverzeichnis.....	295

## Einleitung

Wegen der zahlreichen, vielfältigen, oft einander widersprechenden Interpretationsmöglichkeiten und -angebote seines Werks stellt Richard Wagner einen absolut einzigartigen Rezeptionsfall in der abendländischen Kulturlandschaft dar, wie Paloma Ortiz-de-Urbina in diesem Sammelband treffend bemerkt.<sup>1</sup> Niemals vor oder nach ihm findet sich in der Geschichte der Musik ein Komponist mit einem derart starken kulturellen Einfluss, der weit über die Musik hinausgeht und sich durch seinen multidisziplinären Charakter auszeichnet. Dieser Einfluss ist in Wagners Auffassung der Oper als Gesamtkunstwerk begründet, das durch eine Mischung aus musikalischen und außermusikalischen Elementen ein neues künstlerisches Konzept schafft und entwickelt. Die Rezeption von Richard Wagners Werk in der westlichen Kultur fällt außerdem durch ihre starke sozialgeschichtliche Wirksamkeit auf und die von ihm ausgelöste ästhetische ‚Revolution‘ manifestiert sich in vielen kulturellen Erscheinungen neben der Musik wie u. a. der Philosophie, Literatur, in der bildenden Kunst, in der Architektur und im Film.

Die meisten dieser Aspekte werden in den einzelnen Beiträgen des vorliegenden Bands berücksichtigt. Der Ausgangspunkt wird bestimmt durch Martin Knusts Aufsatz, dessen zentrale These lautet, man könne ab den 1870er Jahren nicht von Wagner-Rezeption, sondern von Wagner-Rezeptionen, nicht von Wagnerismus, sondern von Wagnerismen sprechen, so groß seien die Unterschiede zwischen den einzelnen Ländern oder Ländergruppen in dieser Hinsicht. Knust konzentriert sich in seiner Untersuchung auf die nordeuropäischen Länder mit kurzen Seitenblicken auf andere europäische Räume, während Javier Albo sich mit Wagners früherer Rezeption bei den deutschen Einwanderern in New York, im sogenannten Kleindeutschland beschäftigt. Der spanischen Rezeption sind die Aufsätze von Paloma Ortiz-de-Urbina, Heidi Grünewald und José Ignacio Suárez gewidmet, die die beiden Hauptstädte

<sup>1</sup> Vgl. Ortiz-de-Urbina: “1913: Das Wagner-Fieber in Madrid“ im vorliegenden Band.



Madrid bzw. Barcelona in den Mittelpunkt stellen, wobei der dritte dieser Beiträge sich mit einem bisher kaum beachteten Bereich des Madrider Musiklebens beschäftigt, nämlich mit der Tätigkeit einiger Frauen, die eine positive Aufnahme von Wagners Musik in dieser Stadt entscheidend vorantrieben.

Neben der Unterschiedlichkeit und Vielfalt der Wagner-Rezeption je nach Land oder Kulturkreis lohnt auch die Mühe, ihre Widersprüchlichkeit zu untersuchen, so z. B. in der Bühnenkunst des Schweizer Avantgardisten Adolphe Appia, der das wagnersche Konzept des Gesamtkunstwerks zum Teil bestätigt, zum Teil dekonstruiert. Linda Maeding geht in ihrem Beitrag diesem Thema nach und zeigt dabei u. a., wie Appia die neue Figur des Regisseurs als eines zweiten Schöpfers zur Geltung bringt. Auf Regisseure wie Wieland Wagner und Patrice Chéreau, sowie Dirigenten wie Pierre Boulez beruft sich Miguel Salmerón in seinem Aufsatz, da sie seiner Meinung nach eine „asketische“ Rezeptionslinie vertreten, die auf die für Wagner zentrale Kategorie der äschyleischen Anagnorisis zurückgehe und einen Gegensatz zu einem vermeintlichen „Hedonismus“ Wagners bilde. Manuel Pérez Jiménez verfolgt das Vorhandensein von Wagners positiver oder negativer Spur in späteren Dramentheorien, die sich z. T. untereinander widersprechen und zwar in der Ästhetik des Symbolismus mit ihrem idealistischen Ansatz, in den avantgardistischen Bewegungen des 20. Jahrhunderts und in den positivistischen Dramentheorien, die sich aus ihrer Ablehnung des Wagnerschen Gesamtkunstwerks heraus definieren.

Aber nicht bloß die szenischen Künste, auch die Literatur konnte sich der wagnerschen Faszination nicht entziehen und Thomas Mann bietet uns das bekannteste Beispiel einer theoretischen und dichterischen Auseinandersetzung mit dem Werk des Leipziger Musikers; Frank Weihers Aufsatz zeigt, wie Mann seine künstlerische Positionierung im Schatten vom Leben und Werk Richard Wagners vornahm. Für Thomas Manns Sohn Klaus dagegen wird sich der in seinen Musikerromanen vertretene, besonders heftige Antiwagnerismus als Ausdruck der Auseinandersetzung und Abrechnung mit dem eigenen Vater herausstellen; ein Phänomen, das Valentina Savietto in ihrem Beitrag untersucht und mit Franz Werfels Aufwertung Verdis als literarischer Gegenfigur Wagners vergleicht. Ein weiterer Fall literarischer Rezeption begegnet uns im britischen *fin de siècle*, ganz besonders in Oscar Wildes Werk, dem Daniel Migueláñez' Beitrag gilt. Nicht nur im Gebrauch formalästhetischer Mittel, auch ideologisch und geistig seien die Übereinstimmungen zwischen Wagner und Wilde nicht von der Hand zu weisen,

obwohl sie weniger offensichtlich auftreten; es handle sich dabei u. a. um die Religion der Musik, und um die utopische Vision einer transzendenten Wirklichkeit.

Schon in den Anfangszeiten der Filmkunst zeigte sich Wagners Einfluss auf dieses Medium. Jaume Radigales meint, dass Wagner in vielen Aspekten seines Werks vieles vorauszusehen scheine, was später einmal der Film werden sollte. So beschäftigt sich dieser Beitrag exemplarisch mit Wagners Präsenz im spanischen Film, konkret mit einer Parsifalversion aus den 50er Jahren, die stark zeitverhaftet war und auf dem Nährboden des damals in Spanien herrschenden Nationalkatholizismus entstand. Magda Polo befasst sich ihrerseits mit einem rezenten Fall der filmischen Rezeption, indem sie eine mögliche Beziehung zwischen dem Tristanvorspiel und dem Prolog von Lars von Triers *Melancholia* zur Diskussion stellt: Ihrer Meinung nach äußern sich hier wie dort Symptome einer unendlichen Traurigkeit angesichts der Ankunft des Nichts.

So bieten alle diese Beiträge ein vielseitiges, reiches Bild der ungebrochenen Ausstrahlungskraft, die von Wagners Werk seit nunmehr anderthalb Jahrhunderten ausgeht; und sie machen zugleich deutlich, wie die Erforschung seiner weltweiten Rezeption noch heute nach allen Seiten hin offen bleibt.

\*\*\*

Wir möchten diese kurze Einleitung nicht schließen, ohne uns bei der spanischen Goethe-Gesellschaft für ihre großzügige Unterstützung bei der Finanzierung dieser Publikation zu bedanken. Besonderer Dank gebührt ebenfalls Herrn Prof. Dr. Arno Gimber für seine Revision des Manuskripts.



## Wagnerismen – Über einige Trends in der europäischen Wagnerrezeption

Seit den 1870er Jahren erlebte Wagners Werk seinen internationalen Durchbruch. Nicht nur die Opern Wagners, also die zwischen 1837 und 1848 komponierten Werke von *Rienzi* bis *Lohengrin*, sondern auch seine gemeinhin als Musikdramen klassifizierten Werke von *Rheingold* bis *Götterdämmerung* einschließlich *Tristan* und *Meistersinger* wurden nun dem internationalen Repertoire einverleibt. Dabei sind einige Wellen in der Wagnerrezeption zu beobachten, die sich in den verschiedenen europäischen Ländern unterschiedlich gestalteten. Das ist angesichts der Tatsache wenig erstaunlich, als Wagner als Nationalkomponist wahrgenommen wurde und wir uns zum Ende des 19. Jahrhunderts im Zeitalter des aggressivsten Nationalismus befinden. D.h., Wagner wurde als Vertreter der deutschen Musik aufgefasst und die Rezeption seiner Werke erfolgte dementsprechend auch unter politischen Vorzeichen. Ein hervorragendes Beispiel dafür ist die französische Wagnerrezeption, die durch den deutsch-französischen Krieg einen Einbruch erlebte: War Wagner hier seit der berühmten Pariser *Tannhäuser*-Premiere des Jahres 1861 von Teilen der jungen Musiker und Intellektuellen als progressiver und vorbildlicher Künstler angesehen worden, betrachtete man ihn nach der militärischen Niederlage als zu deutsch um noch länger von Interesse zu sein und suchte nach dezidiert anti-wagnerischen Wegen. Ein Komponist unter vielen war hier der junge Claude Debussy (1862-1918), der nach seinem ersten musikdramatischen Versuch *Rodrigue et Chimène* (komponiert 1891/92), einem Opernfragment, das dem Geiste von Wagners Musikdramen verpflichtet ist, sein typisches musikalisches Idiom zu entwickeln begann, das sich durch Reduktion der klanglichen Mittel, Vermeidung von Pathos, Verinnerlichung des theatralischen Ausdrucks sowie Verminderung der satztechnischen Komplexität auszeichnet. Bei einem Vergleich der Partitur von *Rodrigue et Chimène* mit Debussys einziger vollendeter Oper, *Pelléas et Mélisande* (1892-1902),

fällt dieser Paradigmenwechsel deutlich ins Auge und ist auch von jedem musikalischen Laien hörend ohne weiteres nachzuvollziehen.<sup>1</sup>

Auch wenn Wagner international als Inbegriff des Deutschen verstanden wurde – in dieser Hinsicht sagen die französischen Wagnerkarikaturen mehr als tausend Worte –, verhinderte das nicht, dass seine Musik überall in Europa mit großer Euphorie aufgenommen wurde. Nicht nur die Musikliebhaber, auch die professionellen Musiker begeisterten sich für seine Werke und seit den 1870er Jahren machte sich eine junge Generation von Komponisten in vielen europäischen Ländern daran, seine Errungenschaften in ihr eigenes Komponieren zu integrieren. Es gab eine Menge heute vollständig vergessener Wagnerepigonen, von denen ich einige in dem vorliegenden Text näher vorstellen möchte, denn trotz ihres aus heutiger Sicht nicht sonderlich kreativen Ansatzes, seine Musik nachzuahmen, ergeben sich bei näherer Hinsicht etliche, z.T. faszinierende Unterschiede in ihrer Art der Wagnerezeption, die Rückschlüsse auf die Sichtweise auf Wagner, die in den jeweiligen Länder vorherrschte, zulassen. Wie es scheint, ist das Phänomen des Wagnerfiebers, auch wenn es in den unterschiedlichen europäischen Regionen zu unterschiedlicher Zeit ausbrach, an keinem Land gänzlich vorbeigegangen.

Im vorliegenden Text liegt der Fokus auf der kompositorischen Rezeption von Wagners Musik und Ästhetik. Daneben wird es aber natürlich auch um wichtige Erstaufführungen in den jeweiligen Ländern, um die damaligen Diskussionen über Wagner sowie die Gründung von Wagnerverbänden gehen, d.h. neben der kompositorischen wird auch die sozialgeschichtliche Seite seiner Rezeption zur Darstellung kommen.

## 1 Die Wagnerrezeption im späten 19. Jahrhundert – Einige zentrale Züge

Wie nahm man Wagners Werke seinerzeit wahr? Die zeitgenössischen Quellen lassen einige signifikante Unterschiede in der Auffassung seiner Zeit deutlich werden, sowohl, was die Sichtweise in den jeweiligen Län-

<sup>1</sup> Martin Knust: *Claude Debussy und die Oper*, in: *Operapoint* vol..XII (2012), Nr. 4, Andreas Gerth, Martin Knust und Hans Zenner (Hg.), Köln, S. 11-13.

dern angeht, als auch im Hinblick auf unser heutiges Wagnerverständnis. Heutzutage ist man gewohnt, Wagner primär als Komponisten zu betrachten, was seiner eigenen Intention jedoch ganz und gar nicht entsprechen würde. Wagner sah sich in erster Linie als Dramatiker und wurde als solcher auch rezipiert. Das Neue an seinem Werk war die organische Verbindung von Text, Musik und Szene, wie sie sich in seinem Wirken als Textbuchverfasser, Komponist und Regisseur seiner Werke manifestierte. Der Begriff *Musikdrama*, den Wagner bekanntlich ablehnte, wurde von seinen Anhängern geschaffen, um eben auf diese enge Verbindung von Musik und Bühne hinzuweisen. Uns ist die Einheit von dramatischer Handlung und Musik dank der Filmmusik eine Selbstverständlichkeit, und es wäre ebenso ergiebig, der Frage nachzugehen, inwieweit Wagner tatsächlich als Stammvater der Filmmusik anzusehen ist, wie es den Rahmen dieser Studie vollkommen sprengen würde.

Um diese enge musikalisch-dramatische Verbindung zu schaffen, wählte Wagner neben anderem zwei musikalisch-dramatische Techniken, die als charakteristisch für sein Schaffen angesehen wurden: den Sprechgesang und die rhythmische Koordinierung von Gebärde und Musik. Diese beiden Techniken waren zu seiner Zeit sowohl Gegenstand von theoretischen Erörterungen und praktischen Nachahmungen als auch von scharfer Polemik, denn seine Kritiker sahen hiermit die Würde der Musik als absoluter, d.h. von jedem gegenständlichen Denken befreiter Kunst, verletzt. Als ein Beispiel unter vielen seien hier nur die Polemiken Friedrich Nietzsches und Eduard Hanslicks erwähnt, die Wagners Methode, die Musik als akustische Vergrößerung der Gebärde zu benutzen, aufs Korn nahmen und der traditionellen Opernmelodik italienischer oder französischer Komponisten den Vorzug vor Wagners orchesterlastiger, deklamatorischer Musik gaben.<sup>2</sup>

Es waren Neuerungen wie diese, die für diejenigen Komponisten, die zu seinen Anhängern wurden, sowohl eine Herausforderung als *auch* ein wichtiges Merkmal ihrer eigenen Musik darstellen sollten. So findet man im deutschsprachigen Bereich die meisten Nachahmer seines

<sup>2</sup> Martin Knust: *Sprachvertonung und Gestik in den Werken Richard Wagners. Einflüsse zeitgenössischer Rezitations- und Deklamationspraxis* (Diss.) (= hg. von Ekkehard Ochs, Peter Tenhaef, Walter Werbeck, Lutz Winkler, Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft vol. XVI), Berlin 2007, S. 56-60.

Sprechgesangs, was insofern nicht überrascht, als der Zusammenhang zwischen der gesprochenen deutschen Sprache und Wagners Gestaltung von Partien wie der des Telramund, Loge oder Alberich vor allem deutschen Muttersprachlern leicht erkennbar sein musste. Komponisten, die Wagners Sprechgesang übernahmen, waren beispielsweise Franz Schreker (1878-1934), Arnold Schönberg (1874-1951) – der in seinem *Pierrot lunaire* (komponiert 1912) sogar eine eigene Art der Notation des Sprechgesangs verwendete – und Alban Berg (1885-1935), bezeichnenderweise aber nicht Hans Pfitzner (1869-1949), obwohl er ein orthodoxer Wagnerianer war, und Richard Strauss, der selber auf Divergenzen zwischen seinen Gesangspartien und denen Wagners hinwies.<sup>3</sup> Ob und inwieweit sich möglicherweise Leoš Janáček (1854-1928), der in seinen Opern einen eigens auf das gesprochene Tschechisch zugeschnittenen Sprechgesang entwickelte, vom Vorbild Wagners leiten ließ, wäre näher zu eruieren.

Was Komponisten an Wagners Tonsprache am meisten faszinierte, war ohne Zweifel seine Orchestrierungskunst gepaart mit seiner Vorliebe für harmonisch komplexe Wendungen und seinen langen, suggestiven Spannungsbögen. Wagner selber, der keine Kompositionsschüler hatte, wohnte dieser Tendenz unter jungen Komponisten in den 1870er Jahren inne und stand ihr mit einer gewissen Skepsis gegenüber:

Nun knüpfen alle die jungen Leute an excessive Akzente [das heißt in diesem Kontext „Tonfälle“, „Tonwendungen“ M.K.], die nur durch die Aktion zu verstehen sind, an und machen daraus einen Alltagsbrei.<sup>4</sup>

Friedrich Nietzsche stieß in seinem Text *Richard Wagner in Bayreuth*, den er 1876, kurz vor dem offiziellen Ende ihrer Freundschaft, schrieb, in das gleiche Horn:

Nun liegt Wagner ersichtlich nicht viel daran, ob die Musiker von jetzt Wagnerisch componiren und ob sie überhaupt componiren; ja er thut,

<sup>3</sup> Walter Deppisch: *Richard Strauss*, Reinbek<sup>15</sup>2001, S. 98; zu mehr Details siehe Knust: *Sprachvertonung und Gestik*, a.a.O., S. 406-410.

<sup>4</sup> Eintrag vom 14. April 1873, in: Cosima Wagner: *Die Tagebücher. Band I: 1869-1877*, Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack (Hg.), München/ Zürich 1976, S. 669.

was er kann, um jenen unseligen Glauben zu zerstören, dass sich nun wieder an ihn eine Schule von Componisten anschliessen müsse.<sup>5</sup>

Wagner glaubte also, allein durch die enge Verbindung mit der szenischen Aktion, die in seinem Werk gegeben war, sei eine derart avantgardistische Tonsprache wie die seine überhaupt nur zu rechtfertigen und müsse allein den zentralen Momenten in einem Drama vorbehalten bleiben. Als dann sein *Tristan*, also sein harmonisch avanciertestes Werk, im Laufe der 1870er Jahre die Bühnen außerhalb Münchens zu erobern begann und sich zum Ende seines Lebens die Anzeichen dafür häuften, dass es ein Repertoirestück werden würde, reagierte Wagner dementsprechend überrascht. Für ihn stellte die extrem chromatische Musik seines *Opus metaphysicum* die Ausnahme von der Regel dar und als Ausnahmewerk wollte er es auch verstanden wissen. Mit Sicherheit hätten die musikhistorischen Entwicklungen des späten 19. Jahrhunderts nicht uneingeschränkt seinen Beifall gefunden, d.h. die ständige Erweiterung und Vergrößerung des Orchesterapparates, für die etwa Mahlers Symphonien paradigmatisch sind, oder die harmonisch bis zum äußersten komplizierte Tonsprache etwa eines Max Reger oder des jungen Richard Strauss, und dennoch waren es just diese Entwicklungen, die von Wagners Musik in Gang gesetzt wurden und die man als sein musikalisches Erbe betrachtete und bis heute noch betrachtet. Wagner, das sind für den gemeinen Hörer vereinfacht gesagt massive Orchesterwogen, brillante instrumentatorische Effekte und ein bis an die Grenzen des menschenmöglichen gehender Einsatz der Singstimmen vor allem in den großen Tenor- und Sopranpartien, lange und ausführliche Äußerungen der einzelnen Charaktere und nicht enden wollende Liebesduette. Und dies sind auch einige der äußeren – um nicht zu sagen äußerlichen – Kennzeichen des frühen musikalischen Wagnerismus am Ende des 19. Jahrhunderts, auf die im Folgenden eingegangen wird. Doch zuvor soll dieser Begriff einer kritischen Betrachtung unterzogen werden.

<sup>5</sup> Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, Giorgio Colli und Mazzino Montinari (Hg.), Bd. I, Berlin/ New York 1999 (Neuausgabe), S. 497.



Wenn man sich den Verlauf der Wagnerrezeption in Europa ansieht, werden auf den ersten Blick zahlreiche substantielle Unterschiede greifbar. Die deutschen Wagnerianer waren beispielsweise eine überaus nationalistische, chauvinistische, ja, in Teilen bereits proto-faschistische Bewegung, die Eduard Hanslick so beschreibt:

Der echte Wagnerianer muß nicht bloß Anbeter jedes Wagnerschen Verses und Taktes, er muß auch Schopenhauerianer, Pessimist sein, Gegner der Vivisektion, Judenfeind, Vegetarianer, gläubiger Christ und was sonst noch der ‚Meister‘ vorschreibt.<sup>6</sup>

Der bekannteste Wagnerianer dieses Schlages war der publizistisch äußerst umtriebige Hans von Wolzogen, der Gründer der *Bayreuther Blätter*, und entgegen dem vorherrschenden Bild Wagner persönlich nicht unbedingt geheuer. Mit dieser schon fast sich sektiererisch gerierenden Bewegung an der Spitze wurde der Wagnerismus im Deutschland der Jahrhundertwende schon beinahe zu einem Massenphänomen. Man kannte die Charaktere seiner Werke, gründete Wagner-Burschenschaften,<sup>7</sup> trieb einen regen Handel mit Wagner-Devotionalien, spielte seine Melodien bei allen möglichen öffentlichen und privaten Anlässen, kurz: Wagners Werke erlebten im deutschen Kaiserreich eine kaum zu überbietende Popularisierung und sogar Vulgarisierung. Ein Beispiel hierfür mag die naive Vorliebe des deutschen Staatsoberhauptes Wilhelm II. bieten, der sein Automobil mit einer Hupe ausstatten ließ, die Donners „He da! He do!“ aus dem *Rheingold* intonierte, weswegen dieses Motiv von der Bevölkerung in Berlin alsbald mit dem spöttischen Titel „Der Kaiser kommt“ versehen wurde.

In Frankreich gestalteten sich die Dinge hingegen anders. Hier wurde Wagner fast ausschließlich von Künstlern und der sozialen Oberschicht geschätzt. Wagners Eintritt in das französische Repertoire, die

<sup>6</sup> Eduard Hanslick: *Wagner-Kultus. Ein Postskriptum zu den Bayreuther Briefen*, in: Eduard Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen. Aufsätze. Musikkritiken*, Klaus Mehner (Hg.), Leipzig 1982, S. 312.

<sup>7</sup> Harald Lönnecker: *Wagnerianer auf der Universität. Der Verband der Akademischen Richard-Wagner-Vereine (VARWV)*, Frankfurt a. M. 1999; (Web, <http://www.burschenschaftsgeschichte.de>, abgerufen: 1. 7. 2013).

bereits erwähnte Pariser *Tannhäuser*-Premiere von 1861, erfolgte auf Geheiß des Kaisers Napoleon III., der damit einer Bitte der Fürstin Pauline von Metternich nachkam, was Wagner dem französischen Publikum als einen Günstling des europäischen Hochadels erscheinen ließ und ihn in republikanischen Kreisen mit Sicherheit einige Sympathien kostete. Der Skandal bei der Pariser Premiere könnte ebenfalls damit zusammenhängen.<sup>8</sup> Ohne in dieser Sache weitere Recherchen betrieben zu haben, möchte ich an dieser Stelle die Vermutung äußern, dass sich die frühe Wagnerrezeption in Südamerika ähnlich gestaltet hat. In diesem Falle war es der brasilianische Kaiser Dom Pedro II., der sich als großer Wagneranhänger profilierte, ein Patron der Bayreuther Festspiele wurde und damit den Eintritt von Wagners Werken in das südamerikanische Repertoire vorbereitete.<sup>9</sup> In Nordamerika scheint hingegen Wagner eine Identifikationsfigur der deutschen Immigranten gewesen zu sein, die bei unterschiedlichsten öffentlichen Anlässen seine Musik spielten oder sangen.<sup>10</sup> Wiederum anders als das volkstümliche deutsche Wagnerianertum oder der elitäre französische Wagnérisme dürfte der britische Wagnerite ausgesehen haben, und wie sich im Vergleich dazu Wagners Durchbruch in Italien ausnahm, wäre ebenfalls näher zu untersuchen. Auch hier begannen sich zum Ende des 19. Jahrhunderts hin Komponisten wie Giacomo Puccini (1858-1924) oder Ottorino Respighi (1879-1936) an Wagners Dramen zu orientieren, wobei sie mit Sicherheit einige Ressentiments zu überwinden hatten, galt doch die Oper in Italien als eine genuin italienische Gattung und Wagners Partien als unsänglich; exemplarisch ist etwa das nicht allzu enthusiastische Verhältnis Giuseppe Verdis (1813-1901) zu seinem deutschen Konkurrenten und Zeitgenossen.

<sup>8</sup> Martin Knust: *Richard Wagner – Ein Leben für die Bühne*, Wien/ Köln/ Weimar 2013, S. 119-121.

<sup>9</sup> Martin Knust: *The Dissemination of the ‚Gesamtkunstwerk‘ around 1900. A survey*, in: *Música em Contexto. Revista do Programa de Pós-Graduação Música em Contexto da Universidade de Brasília* vol. I (2009), Nr. 1, Beatriz Magalhães-Castro und Cristina Grossi (Hg.), Brasília, S. 47.

<sup>10</sup> Vortrag von F. Javier Albo und Arno Gimber: *Richard Wagner en Klein-deutschland: una aproximación a la recepción temprana de Wagner en Nueva York*, gehalten auf dem internationalen Kongress, Wagner-Rezeption in der abendländischen Kultur“ an der Universidad de Alcalá am 4. Juni 2013.

In jedem Fall scheint es geraten zu sein, die Wagnerrezeptionen in den unterschiedlichen europäischen Nationen mit unterschiedlichen Namen zu versehen, d.h. nicht von einem „Wagnerismus“ schlechthin, sondern von verschiedenen Wagnerismen zu sprechen. Im Folgenden sollen hierfür einige konkrete Beispiele genannt werden, die sich mit Ländern und Regionen beschäftigen, die bisher noch nicht im Fokus der Wagnerforschung gestanden haben. Dies geschieht im Falle Nordeuropas ausführlicher und in den anderen Fällen eher überblicksartig. Wie sich zeigen wird, sind mehr oder weniger scharf profilierte nationale Eigenheiten der Wagnerrezeption vorzufinden.

### 3 Wagners Durchbruch auf der iberischen Halbinsel

Wagners Werke eroberten den äußersten Westen Europas nicht viel später als andere Teile Europas. Der Höhepunkt der ersten Phase der Wagnerrezeption fand auch hier wie anderswo um die Zeit der Jahrhundertwende statt. Bereits seit den 1860er Jahren diskutierte man seine künstlerische Theorie und Praxis in der portugiesischen und spanischen Presse und führte Fragmente aus seinen Opern im Konzert auf, und seit den 1870er Jahren wurden Übersetzungen seiner Werke ins Spanische und Katalanische erstellt. Die Erstaufführung einer kompletten Wagneroper auf der iberischen Halbinsel war die Premiere des *Rienzi* im Jahre 1876 im Teatro Real in Madrid.<sup>11</sup> Die Aufnahme, die seine Musik hier fand, war nicht weniger emphatisch als anderswo und die Anstrengungen, die man unternahm, um seine Werke zu verbreiten, waren erheblich. Es war zum einen dem Fehlen eines den mitteleuropäischen Verhältnissen analogen Konzertlebens, zum anderen der Dominanz französischer Kultur in Spanien und Portugal zuzuschreiben, dass es hier länger dauerte, bis sich die nach 1870/71 als ausgesprochen un-, wenn nicht sogar antifranzösisch angesehene Kunst Wagners als fortschrittlich angesehen wurde und wie in anderen Teilen der Welt auch erlebte ihre Beliebtheit mit dem Ausbruch des ersten Weltkriegs einen Rückschlag. Der Kriegsbeginn läutete beispielsweise das Ende der ers-

<sup>11</sup> Paloma Ortiz-de-Urbina: *La recepción de Richard Wagner en Madrid (1900-1914)* (Diss. Universidad Complutense de Madrid), Madrid 2003, S. 45-47.

ten Phase der spanischen Wagnerrezeption ein. Wagnerverbände hatte es in Spanien zuvor in Barcelona (gegründet 1901) und Madrid (gegründet 1911) gegeben, und bis 1913 belief sich die Anzahl der Mitglieder auf stattliche 2000 Personen allein in Madrid.<sup>12</sup> In diesem Zusammenhang ist bemerkenswert, dass es Wagners letztes Werk, *Parsifal*, war, das in Spanien besonderes Interesse weckte, was dem Umstand zu verdanken ist, dass es in Spanien spielt. So sollte *Parsifal* kurz nach Ablauf der 30-jährigen Schutzfrist, die nebenbei ohne jede rechtliche Grundlage war und nur aus Respekt vor dem verstorbenen Meister eingehalten wurde, 1914 in einem eigens dafür errichteten Festspielhaus seine spanische Erstaufführung erleben.<sup>13</sup> Im Übrigen war das Gran Teatro del Liceu in Barcelona das erste Haus weltweit, das *Parsifal* nach Ablauf der Schutzfrist spielte, und zwar buchstäblich im Moment des Auslaufens derselben, eine halbe Stunde vor Mitternacht nach Bayreuther Zeit – was 22.30 Uhr Barceloner Zeit entsprach – am 31. Dezember 1813.

Ein nicht weniger ambitioniertes Unterfangen konnte das Opernpublikum in Lissabon bereits einige Jahre zuvor erleben. In Portugal spielte man seit den 1860ern vereinzelt Wagners Musik im Konzert und führte zum ersten Mal im Todesjahr Wagners ein Werk von ihm vollständig szenisch auf, nämlich *Lohengrin*.<sup>14</sup> 36 Jahre später wagte man sich dann an Wagners Hauptwerk und führte den kompletten *Ring des Nibelungen* im Teatro São Carlos im Jahre 1909 auf. Und damit nicht genug. Man entschied man sich auch noch dafür, dies in der Originalsprache zu tun. Da Deutsch zu der Zeit allerdings kaum von jemandem in Portugal ge-

<sup>12</sup> Eine ausführliche Studie über den ersten Madrider Verband ist: Paloma Ortiz-de-Urbina: *Richard Wagner en España: La Asociación Wagneriana de Madrid (1911-1915)* (= UAH Monografías Humanidades vol. XVIII), Alcalá de Henares 2007.

<sup>13</sup> Paloma Ortiz-de-Urbina: *Die Erstrezeption Richard Wagners in Spanien*, Homepage des Goethe-Instituts Spanien (Web, <http://www.goethe.de>, abgerufen: 7. 7. 2013).

<sup>14</sup> Maria José Artagia und Luísa Cymbron: *Before the arrival of Lohengrin: the Wagner phenomenon and its consequences in Portugal between 1861 and 1883*, in: *Proceedings of the International Conference 'Consequences of Wagner / Consequências de Wagner'*, Lisbon (Portugal – November 26-28 2009), Paulo Ferreira de Castro, Gabriela Cruz und David Cranmer (Hg.), Lissabon 2012, S. 124-140.

sprochen wurde, muss diese Aufführung auf das damalige Publikum gelinde gesagt recht exotisch gewirkt haben. Welches große Gewicht man ihr allerdings als historisches Ereignis auch heute noch beimisst, ist aus der Tatsache zu ersehen, dass man das hundertjährige Jubiläum dieser *Ring*-Erstaufführung mit einer Neuproduktion des gesamten *Ring* unter der szenischen Leitung von Graham Vick in den Jahren 2006 bis 2009 sowie einer wissenschaftlichen Konferenz im Teatro São Carlos im Jahre 2009<sup>15</sup> feierlich beging.

#### 4 Wagnerrezeption im nichtdeutschsprachigen Mitteleuropa

In den östlichen Gebieten Österreich-Ungarns lässt sich im späten 19. Jahrhundert eine Absonderung der unterschiedlichen nationalen Gruppen dieses Vielvölkerstaates beobachten, die von diesen Gruppen ausging und intendiert war. In den größeren Städten bildeten sich unterschiedliche nationalistische Vereine, die zum Ziel hatten, die kulturelle und politische Dominanz der deutschsprachigen Bevölkerung zu brechen bzw. sie aufrecht zu erhalten. In den Städten im Osten und Nordosten Europas, in denen es einen nennenswerten deutschen Anteil an der Bevölkerung gab, spielte man an den deutschen Theatern Wagners Werke und interpretierte sie als Werke mit einer affirmativen nationalen Botschaft. Doch auch die nicht-deutschen Teile der Bevölkerung vermochten sich offenbar mit Wagners Gedankenwelt zu identifizieren und seine Musik zu schätzen. Ein Grund dafür, dass Wagner den unterschiedlichen, sich z. T. gerade herausbildenden Nationen im Osten und Norden Europas relativ leicht zugänglich war, ist der Umstand, dass Deutsch damals dort die geläufigste Fremdsprache war und somit Übersetzungen von Wagners Werken und Schriften nicht benötigt wurden, um sich mit seinem Werk beschäftigen zu können. Antonín Dvořák (1841-1904) und Bedřich Smetana (1824-1884) schrieben und sprachen beispielsweise fließend Deutsch, und Smetana, der versuchte, mit seinem *Dalibor* (komponiert 1868) und erfolgreich mit *Die verkaufte Braut*

<sup>15</sup> Zu Einzelheiten dieser Inszenierung siehe Mário Vieira de Carvalho: *The ‚Ring‘ in Lisbon. Changes of paradigm in communication (1909-2009)*, in: *Proceedings of the International Conference ‚Consequences of Wagner / Consequências de Wagner‘*, a.a.O., S. 182-195.

(komponiert 1866) die tschechische Nationaloper zu schreiben, komponierte seine erste Oper, *Die Brandenburger in Böhmen* (komponiert 1866), unter dem Einfluss von Wagners Musik und Ästhetik. Er stellte ihr ein Motto voran, das sich ohne weiteres mit Wagners Überlegungen in *Oper und Drama* in Einklang bringen lässt: „Musik – die Sprache des Fühlens, Worte – die Sprache des Denkens“.<sup>16</sup> In Dvořáks Schaffen lassen sich zwei Wagnerphasen ausmachen, eine am Anfang und eine am Ende seiner Karriere.<sup>17</sup> Beide Komponisten profitierten von den instrumentatorischen und orchestratorischen Neuerungen Wagners und übernahmen auch die Leitmotivtechnik Wagners, und das nicht nur in ihren musikdramatischen, sondern auch in ihren reinen Orchesterwerken. Was für sie beide wie für die allermeisten Wagnernachfolger unter den Komponisten bezeichnend war, ist, dass ihre Bewunderung für Wagner jedoch Grenzen kannte. Es gab kaum einen Komponisten, der sich nicht über den Bayreuther Kult um Wagners Person lustig machte, und es galten beispielsweise sowohl seine ausgedehnten Liebesduette als auch die Länge seiner Musikdramen sowie seine im Spätwerk auf die Spitze getriebene motivisch-thematische Arbeit nur bedingt als nachahmenswert. Dvořáks Opern sind im Vergleich zu Wagners denn auch recht kurz gehalten und formal unpräzise.

In der Tschechien benachbarten Slowakei schrieb Wagner ebenfalls sowohl durch zahlreiche Aufführungen seiner Werke als auch durch seinen Einfluss auf slowakische Komponisten Musikgeschichte. Neben Karl Mayrberger (1828-1881) war es hier der heute als Nationaltonsetzer angesehene Ján Levoslav Bella (1843-1936), der in den 1880er Jahren das gewagte Unternehmen in Angriff nahm, eine slowakische Nationaloper auf ein unvertontes Libretto Wagners zu schreiben: *Wieland der Schmied*, in der Bearbeitung von Oskar Schlemm.<sup>18</sup> Das originale Textbuch WWV 82 stellt zusammen mit *Die Hohe Braut* WWV 40 das einzige Libretto Wagners dar, das dieser nicht vertont hat. Es entstand im Zusammenhang mit seinem Siegfried-Projekt – zuerst

<sup>16</sup> Zit. nach Hana Séquardtová: *Bedřich Smetana* (= Reclams Universal-Bibliothek vol. M CXIX), aus dem Tschechischen übertragen von Jan Gruna, Leipzig 1985, S. 92.

<sup>17</sup> Knust: *The Dissemination of the ‚Gesamtkunstwerk‘*, a.a.O., S. 37-38.

<sup>18</sup> Jana Lengová: *Wagner und die Slowakei*, in: *Richard Wagner. Persönlichkeit, Werk und Wirkung* (= Leipziger Beiträge zur Wagner-Forschung. Sonderband), Helmut Loos (Hg.), Beucha/Markkleeberg 2013, S. 446-447.

schrieb er *Siegfried's Tod*, später fügte er *Der junge Siegfried* hinzu und schließlich wurde daraus die *Ring*-Tetralogie – unmittelbar nach der gescheiterten Märzrevolution, also um die Jahreswende 1849/50. Man kann *Wieland* unschwer als Werk über die deutsche Volkserhebung entschlüsseln: Dem Schmied Wieland werden die Sehnen an seinen Beinen durchtrennt, damit er nicht vom Hofe des Königs Neiding fliehen kann. Er wird gezwungen, für den König Waffen zu schmieden. In aller Heimlichkeit fertigt er sich jedoch ein Paar eiserner Flügel, mit denen er sich am Schluss dieser Oper aus seinem Gefängnis erhebt und in die Freiheit fliegt. Es hat den Anschein, dass Wagners Sicht auf die Revolution eine doppelte war. Einerseits, im *Wieland*-Projekt wie auch seinem nicht über das Stadium eines Prosaentwurfes hinausgekommenen *Jesus von Nazareth* WWV 80, glaubte er offenbar an einen zukünftigen Sieg der revolutionären Ideale, für die er selber 1848/49 öffentlich eingetreten war und für die er seine bürgerliche Existenz und sogar sein Leben im Dresdner Aufstand aufs Spiel gesetzt hatte. Andererseits erschien ihm das Scheitern der Revolution wie das Scheitern des naiven Helden Siegfried in *Siegfried's Tod* als ein zutiefst tragisches und möglicherweise auch endgültiges Ereignis, dem keine weiteren Versuche folgen würden, die bestehende Gesellschaftsordnung umzuwerfen. Den *Ring des Nibelungen*, der das Resultat dieser Überlegungen aus den Revolutionsjahren und ihrer Nachwirkungen ist, in seiner endgültigen Fassung kann man als eine Synthese aus diesen beiden Sichtweisen interpretieren, denn mit dem Tod Siegfrieds endet hier auch zugleich die Herrschaft der Götter. Das Scheitern der Revolution und ihr utopischer Sieg werden hier miteinander vereint. Möglicherweise bewog diese Idee oder aber die große Ähnlichkeit der in den *Siegfried*-Dramen und in *Wieland* verwendeten Symbole und Motive Wagner dazu, *Wieland* aufzugeben. Wenn er also selber dieses Projekt auch liegen ließ, scheint der politische Unterton des *Wieland* seinen Zeitgenossen und Nachfolgern noch vollkommen deutlich zu erkennen und aktuell genug gewesen zu sein, um den Text zu vertonen. Bella behauptete jedenfalls, dass er bei der Wahl des Librettos „an sein unterjochtes slowakisches Volk gedacht habe“,<sup>19</sup> was angesichts des Entstehungshintergrunds von Wagners Textbuch, der bekannt war, als eine plausible Erklärung erscheint.

<sup>19</sup> Ebd., S. 446.

Auch im benachbarten Ungarn, das sich bereits zur Zeit der Union mit Österreich stark aus dem Vielvölkerstaat herauszulösen begann, wurde *Wieland der Schmied* vertont, nämlich von dem heute vollkommen vergessenen Ödön von Mihailovich (1842-1929) in den Jahren von 1876 bis 1878.<sup>20</sup> Mihailovich war ein glühender Verehrer der neudeutschen Schule. Möglicherweise war dies nicht unbedingt nur Wagner sondern auch Franz Liszt (1811-1886) geschuldet, der, obgleich zur deutschen Minderheit in Ungarn gehörend, sich gerne öffentlich als Vertreter Ungarns präsentierte. Unter den erhaltenen Briefen seiner Korrespondenzen sind ein paar Briefe Mihailovichs vorhanden, die vor Begeisterung für Liszt förmlich überquellern. Seine Oper schrieb er in den Jahren 1876 bis 1878 auf das originale Libretto Wagners, und seine organisatorische Tätigkeit weist ihn als einen wichtigen Begründer des modernen ungarischen Musiklebens wie auch einen ungarischen Patrioten aus. Es ist also davon auszugehen, dass er wie *Bella Wieland* als eine politische Parabel verstand. Leider ist überhaupt nichts von Mihailovich auf Tonträger verfügbar, so dass ich mich hier auf Berichte von Zeitgenossen verlassen muss, was seine Musik angeht. So schrieb etwa der ‚schwedische Wagner‘ Andréas Hallén, auf den im übernächsten Abschnitt näher eingegangen wird, an seinen deutschen Librettisten Hans Herrig über die Musik von Mihailovichs erster Oper *Hagbarth und Signe* (komponiert 1867-1874): „Die Musik ist ganz tristanisch, äusserst schwülstig und langweilig.“<sup>21</sup> Es ist davon auszugehen, dass Mihailovich neben der Wagnerschen Harmonik auch die Leitmotivtechnik und das große Orchester übernahm, genauso, wie es auch *Bella* tat.<sup>22</sup>

<sup>20</sup> In der alten *MGG*, hg. von Friedrich Blume, wird ihm noch ein eigener, zwei Spalten umfassender Artikel gewidmet, der mit dem Satz schließt: „Sein Einfluß auf das ganze ungar. Musikleben war bedeutend“ (*MGG* Bd. IX, Sp. 285). In der neuen *MGG*, Ludwig Finscher (Hg.), wird Mihailovich lediglich en passant im Sachteil über Ungarn erwähnt (*MGG2*, Sachteil Bd. IX, Sp. 1144-1145), es gibt aber keinen eigenen Artikel über ihn im Personenteil mehr.

<sup>21</sup> Undatiertes Brieffragment, wahrscheinlich von 1882, S. 1; Halléns Briefe an Herrig liegen in Statens musikbibliotek in Stockholm.

<sup>22</sup> Lengová: *Wagner und die Slowakei*, a.a.O., S. 446-447.



Riga ist die einzige Stadt im Norden, die nicht nur eine beeindruckende Wagnertradition sondern auch direkte biografische Kontakte zu Wagner, nämlich seinen zweijährigen Aufenthalt, vorweisen kann. Bekanntlich war das Baltikum Wagners Sache nicht, weder klimatisch noch kulturell.<sup>23</sup> Dennoch könnte er in dieser Zeit mit literarischen Motiven und Volksbräuchen in Kontakt gekommen sein, die in Werken wie *Die Walküre* oder *Die Meistersinger von Nürnberg* ihren Niederschlag gefunden haben könnten. Elmar Arro vermutete, dass Wagner in den lokalen Rigaer Periodika Auszüge deutscher Übersetzungen oder Diskussionen über die Volksdichtungen in Estland, Karelien und Finnland gelesen haben könnte, die später als *Kalevala* bzw. *Kalewipoeg* veröffentlicht wurden, und dort beispielsweise auf das literarische Motiv der unglücklichen Geschwisterliebe Kullervos gestoßen sein könnte.<sup>24</sup> Auch scheint Arros Behauptung stichhaltig, dass die Feier der Johannesnacht in Deutschland vollkommen unbekannt ist und Wagner bei der Wahl dieses Motivs in seinen *Meistersingern* das finnisch-baltische Johannesfest literarisch nach Süddeutschland verpflanzt hat.<sup>25</sup> Doch geht es in dem vorliegenden Text nicht um Wagners Rezeption des Nordens sondern um die Wagnerrezeption im Norden.

<sup>23</sup> Siehe hierzu Martin Knust: *Wagners ‚Der Tannenbaum‘. Ein Beitrag zu seiner Biographie* Wagnerin ‚Der Tannenbaum‘ WWV 50. Lisätietoa Richard Wagnerin elämäkertaan, in: Grane, Richard Wagner-kulttuurilehti vol. VIII (2007), Nr. 2, Ilkka Paajanen (Hg.), Helsinki, S. 23-31 (deutsche Version) und S. 32-39 (finnische Version); Ders.: *Richard Wagner und Karl von Holtei. Eine Rekonstruktion ihrer gemeinsamen Rigaer Zeit von 1837 bis 1839*, in: Kristel Pappel, Toomas Siitan und Anu Sõõru (Hg.): *Musikleben des 19. Jahrhunderts im nördlichen Europa. Strukturen und Prozesse / 19<sup>th</sup>-Century Musical Life in Northern Europe. Structures and Processes*, (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft vol. LX), Hildesheim/ Zürich/ New York 2010, S. 111-134.

<sup>24</sup> Elmar Arro: *Richard Wagners Rigaer Wanderjahre. Über einige baltische Züge im Schaffen Wagners*, in: *Musik des Ostens. Sammelbände der Johann-Gottfried-Herder-Forschungsstelle*, Bd. III, Elmar Arro und Fritz Feldmann (Hg.), Kassel/Basel/Paris/New York usw. 1965, S. 156-160.

<sup>25</sup> Ebd., S. 160-166.

In Riga hinterließ Wagner einen mächtigen Förderer, dem er sich gleichwohl in späteren Jahren alles andere als erkenntlich zeigte: Heinrich Dorn (1804-1892). Dorn hatte bereits in seiner Zeit als Kapellmeister in Leipzig Orchesterwerke des gerade einmal 17 Jahre jungen Wagner aufgeführt und ist damit der erste Wagnerdirigent der Geschichte.<sup>26</sup> Vermutlich auf seine Empfehlung hin bot man dem schon eine Weile arbeitslosen 24-jährigen Wagner die Stelle des Musikdirektors am Theater in Riga an, die er von 1837 bis 1839 inne hatte. Nach Wagners unrühmlicher heimlicher Flucht aus der damals zu Russland gehörenden Hauptstadt Livlands<sup>27</sup> nahm sich Dorn der Rigaer Erstaufführung von Wagners *Der fliegende Holländer* an, und zwar mit viel Elan: Das Theater in Riga war nach der Dresdner Uraufführung im Januar 1843 das zweite Haus überhaupt, das diese Oper spielte. Die Premiere fand – nach julianischem Kalender – am 22. Mai 1843 statt, also am 30. Geburtstag Wagners nach russischer Rechnung.<sup>28</sup> Möglicherweise wollte Dorn seinem ehemaligen Schützling, der mittlerweile Königlich Sächsischer Hofkapellmeister geworden war, auf diese Weise zu seinem Erfolg gratulieren.

Riga ist in dieser Zeit ein wichtiges Zentrum der Wagnerpflege geworden zum einen im Hinblick auf Operaufführungen, zum anderen, was die Wagnerforschung betrifft, die mit der ersten offiziellen Biografie des Rigaers Carl Friedrich Glasenapp beginnt. Nur wenige Jahre nach ihrer Uraufführung nahm man im Theater in Riga die ersten Produktionen von Wagners neuesten Werken in Angriff: *Tannhäuser* wurde hier erstmals 1853, *Lohengrin* 1855, *Die Meistersinger* 1871 und der gesamte *Ring* 1902 gespielt; vorangegangen war eine separate Erstaufführung der *Walküre* im Jahre 1889.<sup>29</sup> Im östlichen Ostseeraum gibt es keine andere Stadt, in der Wagners Werke in vergleichbarer Weise und mit der gleichen Kontinuität präsent geblieben sind wie in Riga, was insbesondere zu Beginn der Zeit der sowjetischen Okkupation eine be-

<sup>26</sup> Martin Knust: *Heinrich Dorn*, in: *Das Wagner-Lexikon*, Daniel Brandenburg, Rainer Franke, Anno Mungen (Hg.), Laaber 2012, S. 170.

<sup>27</sup> Über die möglichen Motive für seine Flucht siehe Knust: *Richard Wagner und Karl von Holtei*, a.a.O., S. 126-127.

<sup>28</sup> Knust: *Heinrich Dorn*, a.a.O., S. 170.

<sup>29</sup> Vita Lindenberg: *Richard Wagners Wirken in Riga*, in: *Opern und Musikdramen Verdis und Wagners in Dresden*, Günther Stephan, Hans John und Peter Kaiser (Hg.), Dresden 1988, S. 703.

merkenwerte Tatsache darstellt. Man orientierte sich in Lettland damals an den szenischen Neuinterpretationen Wagnerscher Werke in der DDR.<sup>30</sup>

## 6 Wagnerismen im Norden – Ein Überblick

Auch im Norden Europas lassen sich durchaus verschiedene Wagnerismen konstatieren. Zunächst ist hier jedoch in Anschlag zu bringen, dass der europäische Norden mit Ausnahme Dänemarks damals noch nicht über eine dem europäischen Festland vergleichbare musikalische Infrastruktur verfügte.

Dänemark war schon seit dem Frühbarock ein Teil der mitteleuropäischen Musikkultur; beispielsweise war Heinrich Schütz (1585-1672) während des 30-jährigen Krieges als Hofkapellmeister von 1633 bis 1635 in Kopenhagen tätig gewesen.<sup>31</sup> Nach ihm ließen sich etliche deutsche Musiker und Komponisten in Dänemark nieder, und der Austausch von Musik und Musikern zwischen Dänemark und seinen Nachbarn im Süden war derart rege, dass man das dänische Musikleben eher als Teil des mittel- denn des nordeuropäischen Kulturkreises begreifen sollte. Gänzlich anders war die derzeitige Situation in Norwegen. Norwegen existierte als selbstständiger Staat vor 1905 nicht, als es die schwedisch-norwegische Union verließ. Bis 1957 gab es hier keine feste Operngesellschaft und erst im Jahre 2008 wurde die norwegische Nationaloper eröffnet. Mit anderen Worten: Die norwegische Operngeschichte war bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts nicht sonderlich spektakulär und harrt derzeit auch noch ihrer Erforschung. Inwieweit Wagner hier als dramatischer Komponist um die Jahrhundertwende seine Spuren hinterlassen hat, wäre also noch näher zu erforschen. Zwar hat die neu-deutsche Schule Edvard Grieg (1843-1907) und Johan Svendsen (1840-1911) kompositorisch beeinflusst, doch haben sich beide nicht an der Gattung der Oper versucht bzw. Grieg in seinen Schauspielmusiken nach anderen Wegen gesucht als den von Wagner neu gebahnten.

<sup>30</sup> Lolita Fūrmane: *Über die Aufführungen einiger Werke Wagners in Riga: Inszenierungspraxis und Kulturkontexte*, in: *Richard Wagner. Persönlichkeit, Werk und Wirkung*, a.a.O., S. 388-391.

<sup>31</sup> Michael Heinemann: *Heinrich Schütz*, Reinbek 1994, S. 138 f.

Christian Sinding (1856-1941) ist ein interessanter Grenzfall, was seine nationale Identität betrifft: In Deutschland galt er als Norweger, in Norwegen jedoch als Deutscher, da er den größten Teil seines Lebens in Deutschland verbrachte, wo er auch seine einzige Oper *Der heilige Berg* von 1910 bis 1912 auf Deutsch vertonte, ein Werk, das eindeutig Wagnerschen Idealen verpflichtet ist.

Aus diesen und anderen Erwägungen heraus bleiben bei der nachfolgenden Betrachtung der nordeuropäischen Wagnerrezeption sowohl Dänemark als auch Norwegen ausgeschlossen. Stattdessen werde ich mich auf die Aufnahme Wagners in Schweden und Finnland beschränken, was auch deswegen geschieht, als diese beiden einander benachbarten Staaten sich musikpolitisch stark voneinander unterscheiden, so stark, dass man an ihnen die ganze Breite der Wagnerrezeption exemplarisch demonstrieren kann.

## 7 Wagner in Schweden

Schwedens jüngere Geschichte ist in mehrfacher Hinsicht außergewöhnlich. Im gesamten 20. Jahrhundert hat Schweden an keiner kriegerischen Auseinandersetzung teilgenommen; zum letzten Mal war das schwedische Territorium 1808 von einem Krieg betroffen. Es wird in Schweden gemeinhin diesem Umstand zugeschrieben, dass hier der Nationalismus schwächer ausgeprägt ist als in seinen Nachbarstaaten. Beispielsweise gibt es in Schweden keinen Nationalkomponisten, was als ein Kuriosum der europäischen Musikgeschichte anzusehen ist. Das Fehlen eines solchen hängt dabei nicht mit dem Mangel an begabten und technisch kundigen Tonsetzern in Schweden zusammen, sondern scheint in der Tat in der spezifischen Rezeptionshaltung des schwedischen Publikums begründet zu sein, die im Bereich der einheimischen klassischen Musik von Zurückhaltung geprägt ist.<sup>32</sup> Traditionell räumt man der Volks- und Populärmusik in Schweden viel Platz ein und weniger der hier als

<sup>32</sup> Eine ausführliche Darstellung dieses Sachverhalts findet sich in: Martin Knust: *Gibt es einen schwedischen Ton? – Kontinentale Reflexionen zur schwedischen Kunstmusik um 1900*, in: *Festskrift för Holger Larsen* (= Studies in Musicology XXI), Jacob Derkert (Hg.), Stockholm 2011, S. 32-61.

„Kunstmusik“ bezeichneten Richtung als in anderen Staaten. Dennoch ist bemerkenswert, dass auf dem Gebiet der Literatur und Malerei eine ähnliche Reserviertheit nicht anzutreffen ist. Hier verehrt man August Strindberg und Carl Larsson uneingeschränkt als große Meister. Weshalb man diese Ehre Komponisten verweigert, wäre anderweitig zu erörtern.

Zur Mitte des 19. Jahrhunderts wurde man in Schweden auf Wagner aufmerksam. Seit den 1870er Jahren begann Wagners Musik die Tonsprache schwedischer Komponisten für eine lange Zeit zu prägen, bis hin zur Zeit des 2. Weltkriegs. Unter den von Wagner beeinflussten Komponisten befanden sich nahezu alle prominenten Tonsetzer, die in Schweden zur Zeit der Jahrhundertwende aktiv waren.

Den Anfang machte der in Schweden und Deutschland ausgebildete Komponist und Gesangspädagoge Andréas Hallén (1846-1925). Er begann in den 1870er Jahren symphonische Dichtungen und Musikdramen im Stile Wagners zu schreiben und hielt dies bis zum Ende seiner kompositorischen Laufbahn auch durch. Wegen seiner mitunter schon beinahe das Plagiat streifenden Musik gab man ihm den Spitznamen ‚der schwedische Wagner‘. Allem Anschein nach schätzten seine Zeitgenossen seine Musik nicht sonderlich. Das ist verständlich angesichts ihres unverkennbar epigonalen Gepräges, tut dem Talent Halléns allerdings auch insofern unrecht, als er der erste schwedische Komponist war, der die Errungenschaften des Wagnerschen Orchesters in muster-gültiger – wenn auch nicht unbedingt origineller – Weise übernahm und damit die schwedische Kunstmusik in orchestratorischer Hinsicht auf das mitteleuropäische Niveau brachte; auch seine Tätigkeit als Musikorganisator würde eigentlich eine viel intensivere wissenschaftliche Würdigung verdienen, als ihr bisher zugekommen ist.<sup>33</sup> Darüber hinaus hat er die ersten schwedischen Rhapsodien und die ersten schwedischen Musikdramen geschrieben, zwei Gattungen, an denen die nachfolgende Komponistengeneration sich ausführlicher versuchte.

<sup>33</sup> Nur zwei musikwissenschaftliche Artikel wurden nach seinem Tod über Hallén geschrieben: Martin Tegen: *Tre svenska vikingaoperor*, in: *Svensk tidskrift för musikforskning* vol. XLII (1960), S. 12-75 und Martin Knust: *Klappern und wieder klappern! Die Leute glauben nur was gedruckt steht.* ‚Andréas Hallén’s Letters to Hans Herrig. A contribution to the Swedish-German cultural contacts in late 19<sup>th</sup> century, in: *Svensk tidning för musikforskning* vol. LXXXIII (2011), S. 33-76.

Die nachfolgende Generation, das waren die sogenannten 1890er, d.h. eine Reihe von Komponisten, die in den 1890er Jahren in Schweden oder im Ausland ihren Durchbruch erlebten. Zu ihnen gehörten drei prominente Tonsetzer, von denen jeder mit einem gewissen Recht den Titel des Nationalkomponisten hätte für sich in Anspruch nehmen können, wenn die Rezeptionsstrukturen in Schweden denn denen in Mitteleuropa und den angrenzenden nordischen Staaten ähnlich gewesen wären. Alle drei – und auch in dieser Hinsicht ist Hallén als ein bislang noch völlig unterschätzter Pionier zu sehen – waren Wagneranhänger, wenn auch mit unterschiedlichen Präferenzen und einem individuellen kompositorischen Profil.

Am vielversprechendsten begann die Karriere von Wilhelm Stenhammar (1871-1927), der bereits 1896 ein Auftragswerk für ein deutsches Orchester, die Berliner Philharmoniker, schrieb, und zwar die Ouvertüre *Excelsior!*. Kompositionsaufträge aus dem Ausland zu bekommen, war und ist im Norden nach wie vor eine Auszeichnung für einen Komponisten. Stenhammar war zu dieser Zeit stark von Wagners Vorbild beeinflusst, wie man seinen beiden Opern deutlich anhören kann. Es handelt sich bei ihnen um Frühwerke Stenhammars, und als solche wurden sie auch in Schweden rezipiert. D.h., seine zweite Oper *Tirfing*, die er zum Ende der 1890er Jahre vollendete, wurde nach der Uraufführung über ein Jahrhundert lang nicht mehr in Schweden gespielt, bis die Oper Malmö das Werke 2011 zur Wiederaufführung brachte. Da sie wie die meisten um und nach 1900 komponierten Opern in einem nordischen mittelalterlichen Milieu spielt, getreu dem Vorbild der Schauplätze von Wagners *Ring*, *Tristan* und seinen beiden romantischen Opern *Tannhäuser* und *Lohengrin*, wurde dieses Werk später abschätzig als „Wikingeroper“ qualifiziert, also einem nationalistischen, heroisierenden Zweig der Operngattung zugeordnet, den man im Zuge der künstlerischen Neuorientierung nach dem 2. Weltkrieg als antiquiert ablehnte.

Dieser Richtung gehört auch die einzige Oper an, die man als neuere schwedische Nationaloper bezeichnen könnte: *Arljot* von Wilhelm Peterson-Berger (1867-1942), komponiert von 1907 bis 1909. Dieses Werk hielt sich – was höchst außergewöhnlich für eine schwedische Oper ist – beinahe ein halbes Jahrhundert im Repertoire der Königlichen Oper in Stockholm, dem ältesten und bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts auch einzigen Opernhaus des Nordens. Peterson-Berger ist in ei-